Werk

Titel: Von der Wiener Haydn-Zentenarfeier

Autor: Specht, Richard

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1909

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_008_03_31|LOG_0069

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

VON DER WIENER HAYDN-ZENTENARFEIER

von Richard Specht-Wien

Eine anstrengende Festwoche — für alle Beteiligten anstrengend: für die Empfangenden nicht minder als für die darbietenden Künstler. Ob auch eine geglückte? Die Antwort hängt davon ab, nach welcher Richtung der einzelne seine Erwartung eingestellt hatte. Was ihm die Hauptsache schien: der Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft oder die Feier des alten Haydn. Wer die Veranstaltungen dieser Tage vom Standpunkte der gelehrten Versammlung aus auf sich wirken ließ, mußte auf seine Rechnung kommen: er hat ein gut Stück Historie österreichischer Tonkunst in lebendigem Klang an sich vorüberziehen hören; hat in großen und in intimen Konzerten Musik des Wiener Rokoko bis Haydn gehört und manch Unbekanntes, wenn auch — mit Ausnahme der „Jahreszeiten" — nicht gerade Repräsentatives vom Meister selbst. Ob jene, die eigentlich in der Voraussetzung gekommen waren, freudigen Herzens eine Haydn-Festzeit mitzumachen und sich das Eigenste und Unverlierbare des Haydn'schen Wesens in gedrängter Fülle erschließen zu lassen — ob all jene mit befriedigten Gefühlen geschieden sind, ist eine andere Frage. Die rechte, wirkliche Wiener Haydnfeier war in Wahrheit schon vorbei, als die Gäste aus der Fremde kamen: ich meine die zyklische Aufführung sämtlicher Streichquartette durch unsere hervorragendsten Kammermusikvereinigungen (Rosé, Ondricek, Soldat-Roeger, Fitzner, Prill) — dieser ewigen Lebens und froher Jugend vollen Werke, in denen das gütige, heiter-gesunde, fromm-kindliche Herz des lieben alten Papas am lautesten und lautersten schlägt. Sonst aber waren die musikalischen Darbietungen weniger auf Haydn, die Darstellung seiner Entwicklung aus seinen wahren Vorgängern, seiner Wirkungen auf seine wahren Nachfahren gerichtet, sondern eher darauf, jene „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" einmal zu tönendem Leben zu wecken, durch deren Herausgabe die Veranstalterin des Kongresses — eben die Internationale Musikgesellschaft — sich verdient gemacht hat. Kein Zweifel, daß manchem das andere lieber gewesen wäre; daß viele lieber Musik gehört hätten, die nicht so ganz vom Formalistischen der Epoche überwuchert ist und eine lebendige Seele offenbart, die unmittelbar und nicht erst durch das Medium historischen Verstehens zu jedem zu sprechen vermag. Das gilt insbesondere von den beiden historischen Konzerten. Außer einer von Rudolf Dittrich mit wunderbarer Beherrschung aller Registereffekte vorgetragenen wuchtigen Toccata von Muffat, einigen von Wanda Landowska mit erlesenem Esprit und subtilster Kleinkunst am Cembalo interpretierten Stücken von Froberger und Poglietti, einem Fux'schen a cappella-Chor und vor allem außer den Schottischen Liedern Haydns, die in Madame Cahier eine Sängerin von vornehmster Anmut und delikatestem Stil fanden, waren die meisten Werke trotz der Bemühungen Schalks als Dirigenten, des opferfreudigen Quartetts Rosé, des Singvereins und des a cappella-Chors (unter Eugen Thomas' sorgfältiger, nur fast schon überfeinernder Leitung) bestenfalls dem geschichtlichen Interesse, aber kaum dem Gemüt nahezubringen.

Trotz alledem sollen all die Anregungen, die durch diese Aufführungen ebenso erweckt wurden wie durch die eigentliche Tätigkeit des Kongresses, nicht unterschätzt werden. Obgleich auch bei dieser Tätigkeit ein Gefühl der Verwunderung nicht unterdrückt werden kann: daß in all diesen zahlreichen Vorträgen, deren Ergebnisse ja in den Publikationen der Musikgesellschaft festgehalten werden und deren wissenschaftlicher Wert keineswegs geleugnet werden darf, so wenig wirklich Lebendiges zur Sprache gekommen ist. Nichts von der Kunst von heute, ihrem Werden und ihrer Zukunft, von der Not des Künstlers — in seinem Schaffen und in sozialer Hinsicht —, vom Stil modernen Vortrags alter Werke, von der Entwicklung neuer Formen und dem Zusammenhängen des Schaffens von jetzt mit dem von einst. Nichts von alledem — ja, kaum einiges über Fragen des Unterrichts, der Heranbildung produktiver, reproduktiver und künstlerisch hörender Jugend; fast ausschließlich Spezialfragen einzelner Forschungsgebiete, Studien formalistischer Natur, Untersuchungen der Instrumentenkunde. Nochmals: es fällt mir nicht bei, all das zu unterschätzen — aber es muß doch wundernehmen, daß eine nach Hunderten zählende Versammlung von Musikern keine anderen, dringenderen, sie alle unmittelbarer berührenden Fragen auf dem Herzen hat, als jene, deren wichtigste Erörterungen hier — da der Raum es nicht anders zuläßt, nur dem Titel nach — angeführt seien: „Über die Notation des Meistergesanges“ (Paul Runge-Kolmar), „Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik“ (Erich v. Hornbostel-Berlin), „Die historische Dramaturgie in der Geschichte der Oper“ (Josef Gregor-Wien), „Die Pflege Haydnscher Musik in Dänemark“ (S. Levysohn-Kopenhagen), „Die chromatischen Alterationen im 16. Jahrhundert“ (Oscar Chilesotti-Bassano), „Musikalische Länderkunde Dänemarks“ (William Behrend-Kopenhagen), „Die Pentatonik in den Melodieen der Lappen“ (Armas Launis-Helsingfors), „Reform der Taktbezeichnung“ (Ilmari Krohn-Helsingfors), „Die zweckmäßigste Art des Spieltisches und seine Einrichtung“ (Rung-Keller-Kopenhagen), und inhaltsvolle Vorträge von Vincent d'Indy und Max Friedländer, denen beizuwohnen gleichzeitige Veranstaltungen mir unmöglich machten. Besondere Aufmerksamkeit erregten die Reform-Vorschläge des Wiener Professors Franz Haböck über den Gesangsunterricht in den Schulen.

Die Empfindung echter Feierlichkeit, die sich bei mancher Darbietung nicht einstellen wollte, beherrschte in starkem Maße die Festversammlung, mit der der Kongreß und die Gedenkfeier eröffnet wurde, und in der Professor Guido Adler, der rastlose Anreger und Leiter des Ganzen, die Festrede auf Haydn hielt, ein in ruhiger Darstellung entrollter Abriß des Lebens und des Wesens des Meisters. Mit Jubel und Begeisterung ist dann Weingartner gefeiert worden, der eine Musikaufführung in D-dur dirigierte: eine kleine Ouvertüre sowie die erste und die letzte Symphonie Haydns. Zum Schluß allerdings das Tedeum in C-dur. Mit jenem straffen Schwung, dem frischen Rhythmus, der treibenden Energie, die sein Bestes ist und aus den symphonischen Werken alles Herzhafte, Bewegliche, Heitere zur Lust der Hörer herausholte. Einer Lust, die sich so stürmisch äußerte, daß der Einzelne Bedenken trägt, sein Gefühl auszusprechen, das nach mehr verlangt: nach mitschwingender Innerlichkeit, nach der kindlichen Wärme, die in diesen Werken lebt, nach liebevollerer Ausgestaltung der Einzelheiten, die die große Linie beleben, ohne sie zu unterbrechen, — mit einem Wort: nach einem Erleben der interpretierten Musik. Während diese Aufführung — es sei ganz subjektiv gesagt — bei allem blendenden Elan und ihrem hellen Brio den Eindruck eines idealen a vista-Spielens machte, nicht die des beglückten, auch das Geringste noch lebendig einordnenden Nachschaffens. Aber angesichts solcher außerordentlichen Wirkung auf die jubelnde Allgemeinheit wird der Einzelne kaum Recht behalten.

Auch die Festvorstellung in der Hofoper trug eher die Signatur einer gesungenen und orchestralen Dissertation — etwa: „Über den Ursprung der Musik-Komödie“ — als die lebendiger Kunstübung. (Wobei überhaupt eine Bemerkung über die seltsame Repertoirebildung nicht unterdrückt werden kann, die gerade in dieser Woche den fremden Gästen Vorstellungen des russischen Ballets und einige recht wenig interessante des Spielplans bot — darunter eine „Aida“ mit einem Brünner Rhadames. Statt daß wenigstens der Versuch gemacht worden wäre, einen Begriff der relativ höchsten Leistungen zu geben, die unter den gegenwärtigen Verhältnissen möglich sind: „Siegfried“ etwa, oder „Tiefland“ oder „Die rote Gred“ — nicht nur, weil damit das beste Darstellungsniveau der letzten eineinhalb Jahre gezeigt werden mochte, sondern auch, um dem Historischen dieser Festtage ein Gegenstück durch Vorführungen neuerer Schöpfungen zu geben.) Es ist sicherlich keine glückliche Idee, Haydn durch Wiedergabe seiner Opern zu feiern, in denen sein Bestes schweigt. Merkwürdig genug, daß er die stilistischen Errungenschaften seiner Kammermusik und seiner Symphonik nicht auf das Dramatische zu übertragen wußte. Nicht nur, daß er in der Oper sofort beengt erscheint, daß die wunderbare Intuition, mit der er sonst — in den „Jahreszeiten“ beispielsweise — in genialer Sicherheit und mit köstlich einfachen Mitteln mit scharfumrissener, bildhafter Anschaulichkeit in Tönen zu charakterisieren und zu illustrieren weiß, hier vollkommen versagt. Auch seine Erfindung ist kaum wiederzuerkennen. Das gilt weniger von dem artigen Singspiel „Der Apotheker“, dessen verkürzende Bearbeitung durch Dr. Robert Hirschfeld trotz der dadurch verstärkten grotesken Unwahrscheinlichkeiten unbedingt der Originalfassung vorzuziehen ist, weil das rapide Tempo keine Bedenken aufkommen läßt: die liebe Naivetät dieser vergnügt tändelnden Musik, die freilich durch den bescheidensten Quartettsatz des Meisters geschlagen wird, wirkt durch die Knappheit der Bearbeitung mit allerliebster Frische, wobei es sehr bezeichnend ist, daß diese Frische immer mehr verblaßt, je mehr die Handlung aus dem einfach Menschlichen ins Burleske springt. Aber es gilt in erschreckendem Maße von der „wüsten Insel“, die dem Dunkel verdienter Vergessenheit entrissen, von den Wiener Verlegern Nietau & Welleminsky herausgegeben und jetzt in die Mitte der Festaufführung gestellt wurde. Eine Unbegreiflichkeit; ebenso unkünstlerisch als pietätlos. Denn „Die wüste Insel“ gehört nicht zu jenen Werken, in denen sich ein Genie einmal „verhaut“ hat: das wäre, und besonders nach einer Reihe von Wochen, in denen alle Wunder dieses Genies in unbeschreiblicher Weise offenbar wurden, nur um so fesselnder gewesen; gerade solche Schöpfungen zeigen oft am deutlichsten alle Möglichkeiten, die den produktiven Geist reizen mochten, alle Kunst der Werkstatt, die über das innerlich Unlebendige durch die Souveränität der Technik wegtäuscht; zeigen gerade im Nichtbewältigten Kühnheiten und Perspektiven, die in anderen, ruhigerer Inspiration entströmten Werken von ordnender Meisterhand unfühlbar gemacht wurden. Keine Spur von alledem in der „Wüsten Insel“, die kein „Verhauen“, sondern einfach ein Versagen bedeutet. Nur wenige Takte im Vorspiel und im Schluß, vielleicht auch noch der Beginn zweier Arien verraten Haydnschen Geist, und es ist nicht uninteressant, manche Töne zu erhaschen, die wie Nachklänge Glucks und wie Vorahnungen des „Don Giovanni“ wirken. Wären diese Takte nicht und spräche nicht ein Brief des Meisters, der in einer schönen, schon vom typographischen Standpunkt bewundernswerten Publikation: „Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria“ von Franz Artaria und Hugo Botstiber neben vielen sehr anregenden und lebendigen schriftlichen Äußerungen Haydns zu finden ist und seltsamerweise eine hohe Selbsteinschätzung des Werkes bekundet, für die unzweifelhafte

Autorschaft des geliebten alten Tondichters — man wäre versucht zu glauben, daß diese unfreien, lähmend schleppenden Rezitative, und die wenigen, blassen, in verbrauchten Rokokowendungen ganz ohne Beziehung zum szenischen Vorgang erfundenen Melodieen von irgend einem Aristokraten des Hofs Maria Theresias stammten und daß der fürstlich Esterhazy'sche Kapellmeister das „Werk" des hohen Herrn überarbeitet und aufführungsmöglich gemacht habe. Davon kann freilich, den vorliegenden Dokumenten nach, keine Rede sein. Und trotzdem: hier hat etwas Fremdes gewaltet. Die Stimme, die hier erklingt, ist gleichsam verstellt; ihre Akzente haben nichts mit der gemein, in der Papa Haydn sonst zu uns redet: sprudelnd vergnügt, in herzlicher Schelmerei und dann wieder schlicht andächtig, geneigten Hauptes der Fülle der inneren Gesänge hingegeben. Nichts davon in diesem leeren Pathos, diesem geschraubten Tonfall, diesen hohlen Litaneien, aus denen es gleich muffigem Moderdunst aufzusteigen scheint. Es ist, als ob jeder dieser Notenköpfe eine Allongeperücke trüge: um so verwunderlicher gucken neben ihnen einige heraus, die einem mit den treuherzig verschmitzten Augen des Meisters verstohlen zublinzeln. Aber sie verschwinden allzuschnell, und was übrigbleibt, ist Langeweile — gespenstige, entkräftende, riesenstarke Langeweile, die nicht einmal der „historische Respekt" zu bannen vermag. Wozu noch kommt, daß die Aufführung in der Hofoper das Ihre getan hat, um all die Ödigkeit zu erhöhen. Zunächst — es klingt paradox — durch Striche, die aber nicht abkürzend wirken, weil sie, soweit sie in den Arien vorgenommen wurden, zumeist jene Mittelteile getroffen haben, in denen die herrschende Tonart verlassen und in eine andere ausgewichen wird, so daß jetzt das ganze Stück in ein und derselben Tonart kontrastlos abpendelt. Dann aber auch durch offenbar unrichtige Behandlung eines Teils der Rezitative, die Haydn oft in lebhaftestem Zeitmaß mit peinlich genau bezeichneter Einteilung des Rhythmus notiert hat, während die Sänger alles durchweg in dem üblichen breiten, schleppenden Psalmodieren vortrugen und das rasche Tempo nur für die Takte der winzigen Orchesterzwischenspiele festgehalten wurde. Zweifelhaft ist es auch, ob das äußere Bild der Inszene zutreffend war. Man hat die niedliche Spielerei versucht, das fürstliche Schloßtheater in Eisenstadt zu kopieren, hat das kleine Theaterportal mit dem primitiven Kartonvorhang in die große Opernbühne hineingebaut, Dekorationen im Stil der Haydnzeit angefertigt, die ja nur Plakat, nicht Panorama waren, hat auf deren Prospekte alle nicht praktikablen Requisiten, Schränke, Öfen, Bilder, einfach aufgemalt — und hat in der „Wüsten Insel" ein sehr lustiges, in steifen, regelmäßigen Wellen ausgeschnittenes Meer und drollig hilflose Versatzstücke hingestellt. Auch das nicht ganz folgerichtig: die Bäume viel zu echt, den oberen Bühnenabschluß nicht durch Soffiten verhängt. Sehr fraglich ist aber, ob selbst in einer Theaterepoche, die sich so wenig um Bühnenrealismus kümmerte, zwei Frauen, die zwölf Jahre lang auf einer einsamen Insel hausen, wirklich im seidenstarrenden Reifrock, mit gepudertem Haar und Blumenkränzen darin, aufgetreten sind und ob nicht doch hier durch phantastische Naturkostüme aus Bast und Fellen, zum mindesten aber durch abgerissene, armselige Kleider solch ein Robinsonsaufenthalt angedeutet worden ist. Wie denn überhaupt der ganze Abend allzu sehr aufs Parodistische, Übertreibende eingestellt war. Was sicherlich unhistorisch ist: denn daß die damaligen Darsteller mit unbedingtem Ernst an die Sache gingen, ist nicht zu bezweifeln. Ohne solch strenges Festhalten an den kunstgeschichtlichen Tatsachen aber ist eine ganze derartige, für ein Auditorium von Gelehrten und Künstlern bestimmte Veranstaltung hinfällig. Weshalb es auch sonderbar war, Pergolese's kapriziös anmutvolle, gleich feinen Spitzen geklöppelte Musik zur „Serva padrona" nicht in der Urfassung zu bringen: mit vom Cembalo begleiteten Secco-

rezitativen statt gesprochener Reime und ohne die von französischen Bearbeitern hinzugefügten Stücke, die trotz der sehr geschickten Contrefaçon des Pergolesestils doch abschwächend wirken. Im übrigen war die „Serva padrona“ in ihrer echten Laune und der Beweglichkeit dieser Marionettenmusik weitaus der anregendste Teil des Abends: nicht zuletzt durch die Kunst der Gutheil-Schoder und Weidemanns, die den graziös hintänzelnden musikalischen Dialog in erlesenem Lustspielton zu gestalten wußten. Auch hier wäre, nebenbei gesagt, die Zusammenziehung in einen Akt gutzuheißen, wenn sich nicht die Notwendigkeit herausgestellt hätte, die im Original in den Zwischenakt verlegten Vorgänge — das Komplott der Magd und des Dieners — jetzt auf der Szene klarzumachen, und wenn der Notbehelf, auf den man verfiel, nicht recht sinnwidrig wäre: nämlich das Eingangsritornell zu einer Arie als musikalische Grundlage zu einer pantomimischen Szene auszunutzen, in der Zerbina ihren Plan in Gesten, statt in Worten ausdrückt. All das aber wäre kaum zum Bewußtsein gekommen, wenn nicht auch das Orchester unter Weingartner — und ebenso in dem von der Gutheil, Frau Michalek, Schrödter und Haydter mit viel Mutwillen dargestellten „Apotheker“ — so pedantisch verdrossen geklungen hätte, ohne rechten Kontakt mit den dadurch oft unfreien, in Metronomrhythmus eingeschnürten Sängern, so ganz ohne die glänzende Grazie, den geistreichen Fluß, die glitzernd bewegliche, jedes Detail mit einheitlichem, sprühendem Leben erfüllende Komödienstimmung, zu der manche alte, ja veraltete Oper in einer Zeit erweckt wurde, die nicht allzufern liegt. Zu einer Zeit, in der es unmöglich gewesen wäre, das Andenken eines teuren Meisters durch die Aufführung eines unbegreiflich mißratenen Werkes zu schmälern, wie es jetzt mit dieser „Wüsten Insel“ geschehen ist.

Der Höhepunkt aller Aufführungen dieser Festwoche: „Die Jahreszeiten“ unter Ferdinand Löwe, mit Messchaert, Senius und Frau Noordewier-Reddingius als Solisten, mit dem durch den Männergesangverein verstärkten Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde und mit dem Hofopernorchester. Kaum jemals zuvor hat das Werk derart als Wunder gewirkt wie in dieser in unwiderstehlichem Schwung und echter Größe hinbrausenden Interpretation; rührend, gleich jenen mit ergreifender Liebe und unsäglichem Fleiß gemalten Bildern alter deutscher Meister, auf deren Hintergrund die ganze Welt zu sehen ist und die diese Welt gleichzeitig in den Gestalten symbolisieren, die in heroischen oder liebevollen Gruppen die eigentliche Idee des Werks ausdrücken. In dem Diorama der „Jahreszeiten“ sind Chor und Orchester dieser Hintergrund: diese Tonbilder sind noch kaum mit solcher Gewalt, solch packender Unmittelbarkeit und plastischer Lebendigkeit erschlossen worden, wie in dieser unvergleichlichen Wiedergabe. Wozu freilich kam, daß sich durch die hohe Kunst und die Begeisterung der Solisten eine Wechselwirkung produktivster Art, ein Wettkampf um eindringlichste Vollendung einstellte: Messchaert allen voran, der wie in einer Bezauberung befangen war und Töne von einer Macht des Ausdrucks, einer Realistik und einer Verklärung zugleich fand, wie man sie von ihm selber niemals früher gehört hat und vielleicht von ihm selber nie mehr in solcher das Fernste erschließenden, das Kleinste gestaltenden Schöpferkraft hören wird. Ein Erlebnis, unter dessen zwingendem Bann die atemlos empfangenden Hörer ebenso zu stehen schienen wie Ferdinand Löwe, der an diesem Abend über alles hinauswuchs, was er bisher gegeben hat: mit solchem Impetus, solch großem Zug in der Verteilung aller Kontraste, solcher Einheit im Ganzen bei freiester Formung jeglichen Details hat er die Aufführung des Werks geleitet, in dem Haydns Wesen am reinsten, in keuscher Kindlichkeit, in unerhörter Fülle der Inspiration, in wundervoller Bestimmtheit musikalischer Darstellung fruchtbar geworden ist. Und das so beglückend wirkt, weil jeder Ton von unbefleckter, einfältig unbewußter Größe gesegnet ist.